

Recursos técnico-interpretativos del piano en el siglo XX: una propuesta didáctica para la interpretación pianística del lenguaje musical flamenco, etnomúsica iberoamericana y tradición clásica andaluza

Autora: Gallardo Lorenzo, María de los Ángeles (Doctora por la UCO y Profesora Superior de Piano).

Público: Profesores y estudiantes de música. **Materia:** Enseñanza musical. **Idioma:** Español.

Título: Recursos técnicos del piano en el siglo XX: una propuesta didáctica para la interpretación del lenguaje musical flamenco, etnomúsica iberoamericana y tradición clásica andaluza.

Resumen

Este artículo tienen como objetivo servir de marco referencial de los distintos recursos técnicos e interpretativos que el ejecutante, estudiante o profesional, debe dominar al abordar un repertorio de las características de la obra de Piazzolla y Falla o que le va a permitir hacer frente a la escritura cuyo origen se encuentra en la transcripción del lenguaje flamenco al piano. En definitiva un breve recorrido por el conjunto de recursos que resumen el desarrollo que la técnica instrumental pianística ha experimentado a lo largo del siglo XX y que se ha considerado como la base del actual pianismo.

Palabras clave: interpretación pianística, siglo XX, música popular, flamenco, tradición clásica.

Title: Resources for the piano technical in the twentieth century: a didactic proposal for the performance piano the flamenco musical language, Ibero-American ethnic music and classical Andalusian tradition.

Abstract

This article aims to serve as a frame of reference for the different technical and performance resources that the student or professional, must master when approaching a repertoire of the characteristics of the work of Piazzolla and Falla or that will allow him to face the writing whose origin is in the transcription of the flamenco language to the piano. A brief tour of the set of resources that summarize the development that instrumental piano technique has experienced throughout the twentieth century and which has been considered as the basis of current pianism

Keywords: piano performance, twentieth century, popular music, flamenco, classical tradition.

Recibido 2017-02-28; Aceptado 2017-03-02; Publicado 2017-03-25; Código PD: 081133

INTRODUCCIÓN

La experiencia docente en el ámbito de la didáctica del piano pone de manifiesto una preferencia por una enseñanza técnico instrumental basada en la preparación de un repertorio enmarcado en un período de la literatura pianística comprendido entre los siglos XVIII y XIX y perteneciente a un género musical definido bajo el término de música culta o seria. Sin embargo, las demandas profesionales de la realidad actual impone mayor flexibilidad y amplitud a la hora de abordar la selección del programa a interpretar, así como se sugiere que para ofrecer mayor oportunidad en el ámbito laboral del futuro pianista, se debe complementar la formación con la experimentación en otros ámbitos de la música, considerados ajenos a la tradición clásica como el jazz, pop, rock, etc.

Con este objetivo, las siguientes líneas tratan de aportar una visión para la interpretación de la escritura pianística de obras para piano del siglo XX, e incluyendo aquellas composiciones que se encuentran entre lo clásico y lo popular como es el caso de las creaciones de Astor Piazzolla hasta la interpretación de un lenguaje tan particular como el del Flamenco. Cabe puntualizar que bajo la definición de escritura musical propia del piano, se alude al,

“conjunto de procedimientos utilizados para adaptar al contenido musical a cada una de las exigencias del piano y su toque, conjunto compuesto por una serie de fórmulas y figuras musicales de las que los compositores se sirven para encarnar su pensamiento” (Kaemper, 1968, p. 6).

A modo de conclusión se incluye ejemplos prácticos basados en la obra, *Contrabajísimo* de Astor Piazzola, la *Danza Ritual del Fuego* de Manuel de Falla y obras del compositor y guitarrista flamenco Carlos Pacheco.

CUESTIONES PRELIMINARES: DEFINICIÓN DE TÉCNICA PIANÍSTICA

En general, solemos utilizar el término “Técnica” para referirnos a la capacidad muscular que nos permite poner en funcionamiento las teclas y los pedales, conjunto de acciones que se conocen bajo el término específico de “mecánica”. Sin embargo tal y como nos indica el pianista y pedagogo Ramón Coll (1996), este término alude sólo a una parte de lo que un pianista o intérprete debe adquirir, puesto que el concepto es mucho más amplio e incluirá junto a los recursos mecánicos, todos aquellos aspectos puramente musicales que constituyen el eje de toda interpretación, en la que acontece la asimilación de los aspectos fisiológicos de la ejecución con las diversas exigencias estéticas y estilísticas de la obra a interpretar. Desde esta perspectiva, la “técnica instrumental” se define como el conjunto de recursos del que cada intérprete dispone para expresarse, y por ende, va a depender inevitablemente de sus límites y capacidades, y su desarrollo irá paralelo a la evolución personal y artística del propio intérprete.

Extendiendo esta premisa a la historia general del piano podemos afirmar, tal y como sostienen autores como Piero Rattalino (1992) o Lucas Chiantore (2001) que la “técnica” ha experimentado una evolución intrínsecamente relacionada con la propia transformación desde el punto de vista mecánico del instrumento, así como por los cambios sufridos por la escrituras de la literatura pianística, sujeta a los cambios acontecidos en el lenguaje musical y definidos por una estética en particular. En este proceso de mutua influencia no podemos olvidar la importancia que va a jugar el papel del intérprete y su relación con la figura del compositor. La curiosidad e inquietud de ambos, compositores e intérpretes, protagonizarán una historia de búsqueda incesante de nuevos reflujos técnicos y sonoros en un instrumento como el piano, que hizo su aparición a principios del XVIII y que ha experimentado un profundo perfeccionamiento organológico hasta llegar al instrumento que conocemos en la actualidad (Rowland, 1998). Y cuyo legado ha sido transmitido gracias a la multitud de tratados o escritos teóricos, así como a la actividad pedagógica de los propios compositores, intérpretes y pedagogos que se han sucedido en la historia, hasta llegar a las figuras de Liszt, Busoni o Rubinstein, representantes de lo que hoy día es considerado como el pianismo moderno, cuyas aportaciones se materializarán en las sistematizaciones con fines didácticos que llevarán a cabo grandes pedagogos como Breithaupt, Matthay, Ortmann, entre otros (Chiantore, 2001).

Pero esa investigación técnico-instrumental (recursos mecánicos y escritura), que andaba paralela a la transformación del piano desde el punto de vista organológico, va a sufrir una profunda revisión tanto de sus posibilidades técnicas como de las expresivas a principios del siglo XX, obligando a redefinir un nuevo concepto de pianismo. Un pianismo en el que serán determinantes aspectos como la no identificación entre el intérprete y el compositor, la búsqueda de nuevos lenguajes armónicos y formales en el ámbito de la composición o la normalización de la construcción del piano de cola o piano de concierto. En efecto, podemos observar como los nuevos compositores ya no se presentan como intérpretes de su propia música o simplemente no son pianistas, es decir, la especialización alcanza su máxima expresión con el pianista que no compone. Esta gradual separación entre las figuras del compositor con el pianista-virtuoso, cuya identificación había contribuido al desarrollo del repertorio a lo largo de XVIII y en especial del XIX, marcará en la entrada del XX, una nuevas líneas de actuación que ya no van a permitir hablar de una evolución paralela entre la escritura y la técnica. El resultado de todo ello, es un intérprete desarrollando una actividad que aparece totalmente subordinada a las ideas del compositor o a las exigencias de la precisión de la notación gráfica-musical. Hablamos de lo que se ha definido con el nombre de “recreación”, considerada en segundo orden respecto al verdadero acto creativo atribuido al compositor (Rattalino, 1992). Ahora bien, los procedimientos aleatorios y otros experimentos compositivos del siglo XX, demandan intérpretes con conocimientos de composición cuya intuición e imaginación sonora que le confiere su papel de intérprete especialista, será lo que permita la materialización sonora de una escritura que al escindirse las figuras del compositor y del pianista, posiblemente no encuentra su origen en conocimientos directos de las posibilidades técnicas del instrumento, reivindicando el papel esencial del intérprete en el acto creativo de la composición.

Por otro lado y no menos importante para el tema que nos ocupa, será el creciente interés por desarrollo de tipos de música consideradas dentro del marco de la cultura popular, como el jazz, el flamenco u otras músicas enmarcadas dentro de la categoría de música folklórica o étnica. No podemos dejar de mencionar el rol que asumen al ser reutilizadas dentro del ámbito de la música seria o culta que traerá consigo, entre otras muchas aportaciones, la recuperación de la práctica de la improvisación al integrar música de raíces de tradición oral con las técnicas de la composición contemporánea, restaurando el nexo de unión entre la noción de creación y el de la interpretación (Marco, 2002).

Retomando el eje central que nos ocupa, el piano como instrumento, es decir, desde un punto de vista organológico, es el mismo instrumento acústico que el piano de Chopin, Liszt o Brahms. De hecho se puede afirmar que entre 1860 y 1870, el piano de cola alcanzará la normalización de su construcción, gracias a la adopción generalizada del marco metálico, la fijación de los límites definitivos de la tensión de las cuerdas y de la extensión del teclado. A partir de esta fecha el piano de cola experimentará sólo algunos refinamientos como la aplicación del mecanismo del llamado “pedal tonal” o mejoras en los materiales utilizados para su construcción (Levaillant, 1990).

Sin embargo, aunque se trata del mismo instrumento, la búsqueda de nuevos lenguajes armónicos y formales en el campo de la composición, junto el rechazo de las nuevas generaciones de compositores a la estética tardío romántica, traerá consigo un replanteamiento de sus principios compositivos. Y es aquí donde radica la principal razón por lo que la búsqueda tímbrica y sonora que había caracterizado la evolución técnica y la escritura pianística de los siglos anteriores, deberá encontrar una nueva forma de expresión en función de los nuevos cambios que acontecen en el lenguaje musical, perfilándose las nuevas posibilidades que el nuevo pianismo va exigir.

Ejemplos de ello lo constituyen las nuevas vías de desarrollo experimentadas por el pedal de resonancia, gracias al uso colorista revelado por la armonía no-funcional. También contamos con el redescubrimiento de técnicas del desplazamiento continuo de alturas conocido como “glissando”, cuyo uso no resultaba del todo ajeno a la técnica pianística, ya que había sido recogido en los tratados didácticos del XVIII (Chiantore, 2000), reflejo de una práctica habitual en la generación coetánea, pero que en las técnicas compositivas del XX se revela desde un nuevo replanteamiento estético al jugar un importante rol en la búsqueda tímbrica y ampliando sus posibilidades de ejecución a todas sus formas posibles, ascendente, descendente o simultáneamente en teclas negras y blancas, etc. (Terrazas, 2007).

Y junto a estos recursos ya tradicionales, las investigaciones se encaminan hacia nuevos horizontes técnicos. Por ejemplo, desarrollando nuevas formas de ejecución como la acción directa sobre la cordera del piano que nos descubrirá la obra de Henry Cowell, consecuencia directa de los experimentos tímbricos y armónicos que habían anunciado las figuras que encontramos en obras como *Les Jeux d'Eaux à la Villa d'Este* del compositor Franz Liszt, y que nos conducirán a la obras de inspiración de atmósferas acuáticas de Maurice Ravel o a la utopía atribuida a Claude Debussy del “piano sin macillos” (Erich, 1990). O bien, llevando a su máxima expresión los nuevos conceptos derivados de la definición del piano en tanto instrumento de percusión como es el uso del novedoso “cluster” o “tone-cluster”, un grupo de sonidos adyacentes ejecutados simultáneamente, recurso con el que queda superado el concepto de *altura determinada* favor de *altura tímbrica*. No se trata de un procedimiento desconocido, ya algunos pianistas del siglo XIX al ejecutar un “fortísimo” aplastaban los sonidos intermedios de un acorde con la palma de la mano, era lo que se denominaba “patada de león”. Por otro lado, uno de los experimentos tímbricos practicado por compositores como Debussy o Bartók, partían de la idea básica de que el pulgar puede tocar dos notas de forma simultánea y por extensión del concepto se llegó a la idea de que la mano podría tocar más de cinco teclas. Estas formas de acordes alargados, sin función propia armónica que superan el propio concepto de acorde, serán el vehículo por el que compositores como Charles Ives, Henry Cowell, Perry Granger o Leo Ornstein comenzaron a generalizar el uso del clúster no digitalizado. Hoy en día su uso es habitual en todas sus posibles realizaciones, en teclas blancas, negras, simultáneamente e teclas blancas o negras y ejecutado con la palma de la mano, con el antebrazo, con el puño o utilizando algún artilugio (una regla de madera, por ejemplo) y “todas sus posibles dinámicas”, desde el máximo fuerte hasta los tocados ligerísimamente imitando la sonoridad producida por los armónicos superiores.

La consecuencia más directa de estas novedades, será que la nueva generación de pianistas, herederos de la tradición lisztiana, deberá abordar una revisión radical de su técnica de ejecución para poder abordar los cambios estilísticos y las nuevas fórmulas de escritura que la literatura pianística del siglo XX va a experimentar en manos de compositores, algunos ya citados, como Satie, Bartók o Stravinsky, hasta los revolucionarios experimentos de Messiaen, Xenakis o Cowell, entre otros muchos (Salazar, 1950). El resultado será una creciente exigencia a nivel muscular y el desarrollo de una técnica a favor de la fuerza y de la sonoridad, ya anunciada por los descubrimientos de Busoni o Rachmaninoff, que junto a la influencia de esas otras músicas, consideradas populares o de consumo como el Jazz, y al progresivo abandono de la utopía romántica de poder imitar al piano la voz humana, conllevarán a una técnica interpretativa basada principalmente en la pulsación rítmica y en la búsqueda de efectos percusivos, como el staccato no melódico, que precisan una mayor seguridad de ejecución y control rítmico. En definitiva, la nueva escritura pianística con sus audaces pasajes caracterizados por yuxtaposiciones de ataques distintos, la reafirmación de la dimensión percusiva del piano o los nuevos conceptos de sonoridad (Erich, 1990), reclamará un pianista que sin abandonar del todo, los logros que la técnica había alcanzado en manos del virtuosismo de la generación anterior, ya no busca la comodidad del gesto o el efecto gestual. Por el contrario, las posiciones incómodas alejadas de los descubrimientos de relajación peso o rotación que el peculiar lenguaje de este

período requiere, hará que los pianistas renuncien a cualquier búsqueda de flexibilidad o naturalidad del movimiento propias de la técnica del XIX. En su lugar se impone el desarrollo de la rapidez, movilidad e independencia de ambas manos para poder abordar una escritura caracterizada por contrastes rítmicos, rupturas rápidas de dinámicas, acentos imprevistos, sínkopas o desplazamientos rápidos por los registros extremos del teclado en todos los sentidos, fruto de la exploración sistemática de los límites de la tésitura del piano, polifonías complejas, acordes de todo tipo (incluyendo en *notas mudas* y en *clúster*). Todo ello, sin duda sin olvidar, la imprescindible independencia de dedos que exige la realización de los habituales trinos, escalas y arpeggios o el control muscular que se precisa para obtener las distintas dinámicas en función de la textura y otros fundamentos técnicos-expresivos de la interpretación clásico-romántica del piano (Levaillant, 1990).

EL PIANO EN LA MÚSICA POPULAR: UN NUEVO SIGLO DE ORO

Los distintos cambios experimentados en la composición durante el siglo XX acaecidos por la crisis del léxico de la música occidental, han caminado paralelos a los intentos organológicos del piano por acomodarse a dichos cambios, el piano de cuartos de tono, el piano preparado, el piano electrónico, o a la revisión de sus principios técnicos-interpretativos tal y como veíamos en el capítulo anterior. Sin embargo, el piano ya no alcanzará el papel relevante que jugó en los siglos precedentes, la limitación de su sistema de afinación o la tendencia de los compositores actuales a rechazar los instrumentos solistas tradicionales, entre otras causas, contribuirá a ello. Y aunque es cierto que el piano mantiene un lugar importante dentro del marco clásico de la música europea gracias a la revalorización del papel del intérprete de su amplia literatura que recordemos abarca cerca de trescientos años, será en otro campo donde recupere su protagonismo al experimentar un papel relevante en la expansión que en la actualidad ha experimentado las denominadas músicas populares jazz, flamenco, música iberoamericana, pop, rok, etc.

Efectivamente, gracias a su capacidad de adaptación, el piano en manos de artistas como Art Tatum, Oscar Peterson o Thelonious Monk entre otros muchos, revivirá el estilo pianístico y una brillantez comparable a las alcanzadas por las grandes figuras del pianismo decimonónico, como la de Franz Liszt. Una posible explicación de este acontecimiento lo encontramos en la relación establecida entre lo que podíamos calificar como música popular o folklore y la llamada música seria o culta, cuyas fronteras han variado a lo largo de la historia debido principalmente a los cambios sociales que van a acontecer en la sociedad occidental, con el creciente papel que juegan los medios de comunicación, la dependencia respecto a la partitura impresa, los medios de difusión audiovisual, la música para cine o la música publicitaria. En todo caso, la contribución musical y estilística del lenguaje que hemos definido como popular, con sus características estilísticas propias, es un hecho probado y ha sido constante en la historia de la música occidental, y aunque no siempre ha llegado a convertirse en parte del vocabulario compositivo, sí se puede afirmar que en el mismo uso del término música popular o folklore, contiene en sí mismo algunos áreas de la música seria, que vienen a verificar esa influencia mutua (Pico, 2000).

Por todo ello, no resulta extraño encontrar en el repertorio pianístico de Stravinsky, una obra titulada Piano-Rag-Music (1919), o la utilización del material procedente del blues que descubrimos en las composiciones de Gershwin, o cómo no recordar el entusiasmo de Debussy por el gamelán balinés, expresión de exotismo por un lado, pero por otro una verdadera búsqueda de enriquecimiento del léxico de la música occidental. Sin olvidarnos de la utilización de los elementos del flamenco que junto a técnicas compositivas de vanguardia darán forma a obras como *Flamenco* de Joan Guinjoan, o a las composiciones de Astor Piazzolla y Manuel de Falla que estudiaremos en los apartados siguientes.

Por último decir que también en el campo de la interpretación, la colaboración entre intérpretes de reconocidos prestigio dentro del ámbito definido como clásico, como el caso de Friedrich Gulda quien grabará con Chick Corea, o la interpretación de obras de Billy Evans a cargo del dúo de pianos de las hermanas Katia y Marielle Labèque, entre otros muchos, nos sirven para ilustrar la estrecha vinculación que se ha establecido entre ambos estilos musicales y que va a fundamentar el renacimiento de un nuevo siglo de oro para el piano.

LAS APORTACIONES AL PIANO DEL JAZZ

En el intercambio técnico-musical entre la música popular y la culta, la contribución al piano de la técnica pianística de la música de Jazz es la que quizás haya demostrado mayor trascendencia. Sin embargo, resulta complejo enumerar sus múltiples y variadas aportaciones al tratarse de una música viva que se ha ido y aún en la actualidad sigue transformándose. Aun así, podemos afirmar que en términos generales, el Jazz ha contribuido al desarrollo de una técnica que explorará al máximo los recursos físicos del ejecutante emulando los logros que el pianismo romántico había

conseguido. Desde aquellos primeros pianistas de Jazz o Ragtime que al mantenerse apoyados en el respaldo de la silla, una posición radicalmente alejada de la académicamente permitida o recomendada pero que resultaba imprescindible al tener que tocar horas y horas en los locales nocturnos. Este hábito limitaban la gestualidad de sus movimientos obligándoles a recuperar la técnica de principios del siglo XVIII con una técnica basada en las propuestas de Kalkbrenner (Chiantore, 2001) y recogida en los tratados didácticos de Lebert y Stark (1858), que se centraba en el movimiento activo del dedo y donde el uso del peso del brazo o la gesticulación se suprime en favor de los movimientos de muñeca o de antebrazo. Técnica, que se revelará como la más eficaz en su aplicación a un concepto pianístico que ya no busca sonidos cantábiles o de resonancia cantable sino el redescubrimiento de la dimensión percusiva de un instrumento.

Pero la técnica jazzística va más allá, como indicábamos al principio del apartado, este tipo de música se caracteriza por tener gran variedad de estilos interpretativos y recursos que incluirán por ejemplo, distintos elementos del blues con sus trémolos continuos, dobles notas cromáticas o el intento de imitación de las inflexiones vocales en la mano derecha frente a una mano izquierda independiente con esquemas rítmicos fuertemente sincopados, un uso restringido del pedal (bastringe, ragtime,...) que contrasta con el abuso de este recurso en la búsqueda armónica intimista representada por el piano de Bill Evans, o la peculiar flexibilidad para interpretar “swim” que se precisa en la transcripción de ritmos de baile, que al igual que las suite de danzas instrumentales del período barroco, no son necesariamente bailables (Tirro, 1993).

Sin embargo, la aportación más esencial que debemos al Jazz, no sólo en relación al piano sino al terreno de la interpretación instrumental en general, será el renacer de una práctica que había sido común hasta la mitad del siglo XX, dentro del ámbito que venimos definiendo como culto, la improvisación. Una práctica cuya creatividad al escapar de la fijación gráfico-musical no se somete a un análisis sistemático pero que ha abierto el camino a experiencias más revolucionarias dentro del ámbito de la música culta europea (Contreras, 2002).

EL FLAMENCO Y EL PIANO

El análisis del papel, evolución y aspecto interpretativos del piano en relación a la interpretación del flamenco es un tema que en su práctica al estar vinculado a la tradición de la improvisación y de un aprendizaje fundamentado en la tradición oral, ha dificultado la aplicación de una metodología para llevar a cabo dicho estudio, encontrando un vacío en bibliografía en torno a esta materia si lo comparamos con otros aspectos de la interpretación pianística. La causa de ello la encontramos en que al igual que ha ocurrido a nivel práctico, el lenguaje musical con el que se expresa no ha sido transmitido mediante el uso de herramientas clásicas de notación y codificación de sus elementos, y en consecuencia no ha sido posible su normalización y la generalización de su aprendizaje, al menos dentro de los ámbitos académicos. Actualmente diversos proyectos didácticos como los de Lola Fernández (2004), así como la labor de compositores y estudiosos del flamenco están permitiendo un estudio sistematizado de sus elementos idiomáticos en relación a sus melodías, estructuras rítmicas y armónicas de un lenguaje tan específico que está facilitando la accesibilidad a estudiantes y profesionales que provienen de ámbitos clásicos.

Volviendo al terreno pianístico, el estudio de su historia es relativamente reciente. El flamenco se revela como género artístico a principios del XX, motivado por el creciente interés por la búsqueda y el estudio de las raíces populares de la música y coincidiendo con el siglo de oro del piano. Un período en la historia de un instrumento que ha alcanzado su máxima evolución mecánica y técnica, y ha impuesto su primacía convirtiéndose en el instrumento predilecto de compositores y aficionados, por lo que no es de extrañar que sea el piano, un instrumento procedente de la tradición clásica, el instrumento elegido para recrear un género musical en expansión, gestándose de este modo, el germen de lo que se constituirá como piano flamenco, siendo su primera manifestación en su forma de acompañamiento al cante. A esta primera etapa le seguirá la aplicación de fórmulas de inspiración del cante jondo al piano solista del repertorio clásico de compositores de la talla de Isaac Albéniz o el ya mencionado Manuel de Falla, que constituirá una de las claves de revalorización de este género musical.

En su posterior evolución y dentro del campo de la interpretación se abrirán distintas vertientes. La primera de ellas derivada de la invención de una escritura que trata de imitar el sonido o los toques propios de la guitarra flamenca, lo que no excluye la aplicación de una técnica y una búsqueda sonora propias del piano. Una segunda corriente es fruto de la denominada *extranjerización* (Lorente y González, 2004) experimentada en los últimos años por la que diversos sectores internacionales se han acercado al flamenco como fenómeno universal, incorporando elementos creativos y de ejecución procedentes de otras músicas populares también universalizadas como el Jazz, como es caso del pianista flamenco Chano Domínguez. Y una tercera propuesta protagonizada por los experimentos formales del flamenco de Armin Janssen (1926-2014) quien un día adoptó el nombre de Antonio Robledo, coautor de obras como *Alegro Soleá* (1990, para voz flamenca,

piano y orquesta de cuerda) o los experimentos del compositor Mauricio Sotelo (1961) quien incorpora a la composición postmoderna los timbres y los complejos elementos que ofrece el flamenco.

Por último, no podemos dejar de algunos nombres que sirven de referente en la aún todavía por descubrir historia de la técnica pianística del piano flamenco, Arturo Pavón (1882-1959) acompañante de Manolo Caracol autor de *Suite flamenca* fechada en 1965, para piano y orquesta. El compositor y pianista José Romero Jiménez (1936), o promotores del pianismo al estilo flamenco más jóvenes como Juan Cortés, Sergio Monroy o Diego Amador.

LAS APORTACIONES PIANÍSTICAS DE BÉLA BARTÓK E IGOR STRAVINSKY

El pianista compositor romántico Franz Liszt reveló en sus últimas obras de carácter folclórico sus *Rapsodias Húngaras*, *Retratos históricos Húngaros* o sus *Czárdás*, unos recursos compositivos que no se basaban en una mera transcripción de melodías o ritmos populares, sino en el análisis de caracteres léxicos de la música nacional húngara (Rattalino, 1992). Los resultados de este procedimiento compositivo se convirtieron en revulsivo que derivaría en la crisis de la música clasificada como clásica culta, abriendo el camino que seguirán compositores como Béla Bartók (1881-1945).

En efecto, la carrera musical de Bartók que se inicia tanto desde la perspectiva del compositor como la del instrumentista, pronto la orientará al desarrollo de su carrera compositiva y a su actividad pedagógica, destacando entre sus aportaciones al desarrollo del lenguaje musical, su gran interés por las tradiciones populares de su pueblo. No en vano ha sido considerado como uno de los grandes investigadores del folclore, al abordar no sólo la música popular húngara sino la de otras regiones, gracias a la exploración de las danzas rumanas, eslovacas y serbocroatas, e incluso de la música tradicional de Turquía y la de los países árabes. Sus indagaciones le condujeron a la reintroducción en sus composiciones de los elementos que permitieran recuperar la autenticidad que en su opinión la música culta había perdido, tales como las fluctuaciones rítmicas, la importancia de la entonación, la variación de un mismo canto, la búsqueda de la naturalidad expresiva, las combinaciones o contrastes de ritmos populares frente a la simetría de las danzas clásicas, entre otros recursos (Lendvai, 2003).

Desde el punto de vista del piano, desarrolló un estilo pianístico que siguiendo la búsqueda de la esencia y de la autenticidad iniciada en el terreno de la composición no pretende ir más allá que el propio sonido del piano ofrece. El resultado será un timbre preciso que nos puede resultar seco o brusco, obtenido con un ataque rápido, pero al mismo tiempo austero, alejado del efectismo colorista del pianismo romántico del siglo anterior. Buscará la simplicidad melódica, la estilización de la ornamentación o la fusión de sonoridades opuestas. Los distintos recursos pianísticos, base de su composiciones, encuentran su razón en la búsqueda de nuevos timbres a través de la armonía, como el uso del intervalo de segunda para lograr un efecto de staccato que simulan un instrumento de percusión o el reencuentro de la energía de la Toccata (barroca) por medio de la técnica del staccato no melódico, reafirmando así su alejamiento de las utopías románticas por las que se pretendía hacer imitar al piano la vocalidad expresiva del canto, reencontrando su expresión en el desarrollo del elemento percusivo. Y junto al elemento rítmico, descubrimos que la melodía de Bartók de origen popular, no se adapta a la notación moderna o a la organización jerárquica del compás, por el contrario, basada en la métrica del texto, la melodía mostrará una irregularidad de la acentuación derivada de la flexibilidad en la declamación que encuentra su origen en el propio lenguaje hablado (Chiantore, 2002).

Igor Stravinsky (7882/1971), es la otra gran figura que revolucionará la armonía, los ritmos y las estructuras musicales de la tradición clásica desde una perspectiva de renovación del lenguaje musical partiendo del empleo de material folclórico. Su sonoridad y su lenguaje contemporáneo en principio anónimo, será colectivizado por los compositores y en especial por el mercado de la música a través de la música para cine (Craft, 2003).

En su música para piano, ningún trazo de las largas frases en *legato* o de los intervalos interpretados con expresividad cantables. La utopía romántica de la búsqueda de la imitación del sonido vocal por parte de los pianistas es abandonada definitivamente, ahora será el elemento rítmico el que se constituya como el fundamento de toda acción: staccato de acordes, articulación no cadencial, exploración de sonoridades agrupadas en ambas manos, a veces acrobáticas. El referente para la sonoridad del piano, será la música orquestal de tradición rusa con influencia norteamericana, pero esa orquesta nos es la de la orquesta de cuerda sino el carácter del ataque de metales en *tutti brillante y potente* (Levaillant, 1990). El resultado es una escritura pianística en las que distintas fórmulas de escritura se yuxtaponen demandando una técnica pianística que sintetiza toda la técnica existente. Es decir, no será necesario para su realización el reinventarse una técnica nueva, las fórmulas antiguas para ejecutar acordes, trinos octavas o arpeggios se suceden a modo de collage, y van a requerir modos de ejecución heredados de la tradición aunque se necesitará mayor precisión en la realización de cada

uno de los parámetros utilizados, mayor independencia y rapidez, que nos llevará al descubrimiento de una nueva dimensión en el espacio del pianismo.

EL PIANISMO DE MANUEL DE FALLA

Manuel de Falla es otro gran ejemplo de compromiso con la herencia folklórica, estudioso de la cultura popular como Bartók, considera que ese tipo de música no sólo enriquecía el vocabulario musical de la llamada música culta occidental, sino que a su vez recuperaba la expresividad natural que le eran connaturales y cuya profundización la debemos muy posiblemente a su estrecha amistad con Igor Stravinsky.

La *Fantasía Baetica*, estrenada en 1919 es una obra que representa su reducido, pero de gran entidad, catálogo pianístico, y sirve para ilustrar el lenguaje pianístico desarrollado por el compositor (Matarrita, 2005). Concebida en un solo movimiento, con tres secciones muy definidas, similar en estructura a la de la *Fantasía en Fa Menor*, op. 49 de Frédéric Chopin, que nos recuerda su fidelidad al compositor polaco, tanto como pianista como en su concepción creativa y estética (Etapé, Howat, Pianamonti y Samson, 1999). En ella descubriremos el gran logro de Falla que no sólo trató de incorporar componentes musicales idiosincrásicos de la tradición popular andaluza dentro de un lenguaje moderno como el Impresionismo, sino también la de poder transcribir a escritura pianística las sonoridades particulares del Flamenco, dentro de las posibilidades técnicas que ofrece el piano. Transcripción que trata de incluir aquellos elementos más ligados a la tradición flamenca. Así por ejemplo, sus melodías pretenden emular los típicos melismas y los rasgos *microtonales* del Cante Jondo, cuya traducción al lenguaje pianístico se enfrenta tanto a las limitaciones acústicas del instrumento, como a una técnica instrumental que no trae consigo la consideración de cómoda, con un resultado sonoro definido por un timbre brusco que Chiantore (2002) nos compara con las características de las voces rasgadas de los cantaores flamencos. Además, descubrimos una escritura arpegiada o repeticiones insistentes sobre una nota, que no sólo ansían evocar el rasgueo y los trémolos de la guitarra, sino recrear el estilo del toque de un instrumento que simboliza la tradición musical flamenca. Este aspecto que no era del todo novedoso, compositores como Isaac Albéniz ya nos habían dado ejemplo de ello, con Falla alcanza gran espectacularidad al tratar de imitar incluso el gesto del guitarrista, precisando en la realización de su escritura un ataque pinzado del movimiento del dedo con el resultado de un sonido hiriente que nos recuerda al sonido practicado por los tocaores flamencos que difieren del de la guitarra clásica por resultar más percusivo, sobre todo en estilos como el “rasgueo” y el “punteado”. Y por último, no podemos olvidar otro aspecto esencial de la obra y extensible al resto de su repertorio, la vitalidad de su diseño rítmico, vinculado íntimamente con el estudio del lenguaje musical andaluz, con predominio de ritmos ternarios expresados en combinaciones métricas de 3/4 y 6/8, que encuentran su formulación en los bailes populares. Y aunque no se trate de una música pensada para ser bailada recoge algunos elementos del baile flamenco como el taconeo o el palmeo, claramente representados por medio de la asimetría métrica y hemiolas que explorará las posibilidades percusivas del piano recién descubiertas (Matarritas, 2005).

ASTOR PIAZZOLLA Y EL PIANO

La falta de sistematización que apuntábamos al referirnos al Flamenco, ha determinado una escala de valores que nos ha llevado a otorgar gran estimación a la música culta y connotaciones peyorativas a aquellas músicas de origen popular. Pero en ocasiones aparece una figura como la de Astor Piazzolla (1921-1992) cuya originalidad se fundamenta en el logro de fusionar los referentes culturales de la música de raíces populares con las más altas premisas de la música culta o clásica con el resultado de nuevos lenguajes musicales de valor indiscutible. Su renovación a través de la creación del conocido como *nuevo tango*, fue fruto de la combinación de elementos de la tradición del tango porteño, las estructuras armónicas y rítmicas tomadas del Jazz, junto a elementos contrapuntísticos de la composición clásica. De este modo podemos constatar que la escritura pianística derivada y por extensión sus convencionalismos interpretativos reflejarán cada uno de los elementos que le son propios a cada uno de estos tipo de música.

Si bien su faceta de intérprete siempre vendrá ligada al Bandoneón, se descubre una estrecha relación de Astor Piazzolla con el piano desde su primera formación clásica que la recibiría de manos de un pianista de origen argentino, Andrés D'Aquila. Posteriormente el también pianista Terig Tucci, le enseñaría armonía y contrapunto sirviéndose para ello de la música de J. S. Bach, símbolo indiscutible del academicismo dentro del ámbito de la música clásica por su alto valor didáctico tanto desde el punto de vista compositivo como de la práctica instrumental. Pero sin duda sería un pianista norteamericano de origen húngaro, Bela Wilda, discípulo de Rachmaninoff al que considerará su primer maestro y quien le introduciría en la transcripción de la música de teclado de Bach al bandoneón. La adaptación de partituras pianísticas a su instrumento preferido supuso el primer punto de inflexión creativo que le conduciría a su carrera de compositor. Junto a

su amor a Bach, Wilda inculcaría a Piazzolla el espíritu clásico a través del conocimiento de compositores pioneros en la utilización de la música popular o folklore para la creación culta, como Bartók y sobre todo de Stravinsky. Ya en el medio tanguero, la influencia más directa le llegaría de su admiración a otro gran pianista, el legendario Orlando Goñi, tan brillante como informal en su carácter y del que Piazzolla había sido arreglador y ocasional sustituto en el período en el que había sido incorporado a la orquesta de otro gran bandoneonista que jugaría un papel trascendental en apogeo del tango en los dos decenios siguientes Aníbal Troilo.

Goñi fue una de las figuras más relevantes del pianismo de tango, habiendo recogido los elementos que los pianistas de jazz de su tiempo le ofrecían, en especial de Tedy Wilsor y con ello desarrolló una técnica interpretativa basada en un especial uso de la síncopa, y caracterizada por su gran imaginación e intuición creadora que le llevó, aunque no era ajeno al conocimiento de la grafía musical, a rechazar someterse a las orquestaciones y arreglos previamente escritos, imprimiendo a sus interpretaciones una espontaneidad y personalidad que le distinguieron de sus coetáneos. Adoptaba una extraña posición frente al piano, sin posturas académicas, con las piernas abiertas y extendidas, sin utilizar por lo general los pedales. Esta actitud informal no limitaba su increíble sonoridad obtenida con la mano izquierda, de marcación cerrada y acordes ligados en tempo rubato, por el contrario su fraseo era de sonido suave, limpio y pausado. Precisamente este especial fraseo con el que transcribía los tangos sería el rasgo que más impresionaría e influiría en el pianismo que desarrolló el joven Astor Piazzolla (García-Brunelli, 2008).

Tras su experiencia en distintas orquestas y sin dejar de componer, bien música para películas o adentrarse en el género del tango, en 1941 Piazzolla decide volver al estudio y a la dedicación musical dentro del marco de la música clásica, en tal decisión parece ser determinante la recomendación de una de los grandes pianistas del momento, Arthur Rubinstein, quien le aconsejaría que iniciase sus estudios con otro gran compositor argentino pionero en la síntesis de técnicas de varias escuelas musicales, Alberto Ginastera, (1916/1983) quien le enseñaría armonía, contrapunto y orquestación y con el que compartiría un ideal común: a partir de sus propias raíces nacionales, encontrar la que se conformaría como base de su creación, la búsqueda de trascender musicalmente lo argentino en universal.

Pero sus estudios pianísticos no llegan a su fin, en 1943 continua su formación con otro gran pianista argentino, Raúl Spivak, aunque será a primeros de los años 50 cuando Piazzolla, que dudaba entre el bandoneón y el piano, decide tomar la vía de la música clásica, en la que ya venía incursionando como compositor. Con esas ideas se trasladó en 1954 a Francia, becado por el Conservatorio de París, donde se produce el encuentro con la musicóloga Nadia Boulanger, Profesora de Historia de la Música, Contrapunto, Armonía y Composición, reconocida como maestra de músicos, actividad que la llevó a ser considerada y reconocida como una de las más importantes en la historia de la música contemporánea, y cuya pedagogía se caracterizaba por no adherirse a ningún estilo determinado de composición, sino por buscar el desarrollo estilístico en función de la individualidad de cada uno de sus discípulos, y que en el caso de Piazzolla sería la responsable de persuadirlo para que desarrollase su arte a partir de lo que le era más propio: el tango y el bandoneón.

Aun así, el piano no será abandonado por el compositor, las formaciones camerísticas como Octeto Buenos Aires o Quinteto Nuevo Tango, de las que formaba parte y vehículo de difusión de su música, contarán siempre con la presencia del color del timbre pianístico en su función rítmica y armónica, desarrollando un estilo fugado que nos recuerda su legado bachiano, abierto a transformación y a la recreación que le son propias a las músicas de raíces folklóricas y con una escritura de gran dificultad técnica, que sabrá aprovechar los amplios y variados recursos técnico-interpretativos que el piano del siglo XX estaba desarrollando.

APLICACIÓN DIDÁCTICA: APUNTES PARA UNA INTERPRETACIÓN TÉCNICO- EXPRESIVO

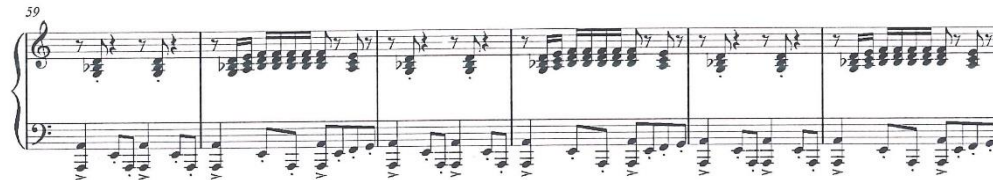
La propuesta metodológica del presente trabajo se fundamenta en el estudio e interpretación de un repertorio que incluye diferentes tipos de música, que no sólo van a caracterizarse por un material compositivo procedente de la música popular, sino que no es el repertorio clásico habitual incluido en las programaciones didácticas de los ámbitos académicos, al menos en el pianístico. Y cuya finalidad última será desarrollar en el estudiante de música una actitud reflexiva, crítica y amplia respecto a la música como expresión de arte con criterio metodológico, plural e innovador.

En su aplicación didáctica, los aspectos rítmicos, la aproximación a elementos del lenguaje musical flamenco, la posibilidad de variación o recreación del repertorio en manos de intérprete y el estudio de algunos de los recursos técnicos -interpretativos del piano del siglo XX, serán los aspectos prioritarios objetos de estudio.

Así podemos constatar como el ritmo, va a constituirse como uno de los elementos esenciales que van a definir el material popular que subyace en el repertorio propuesto, ofreciendo un amplio conjunto de fórmulas en la que

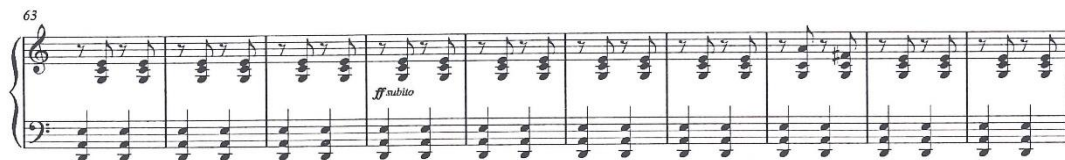
encontraremos figuraciones de ritmos obstinatos (ejemplo 1 y 2), estructuras sincopadas o con desplazamientos de los acentos propios del compás (ejemplo 3) o el uso de polirritmias y hemiolas (ejemplo 4) que exigirán al intérprete que se acerque a su estudio, el descubrimiento de la capacidad percusiva del piano y por ende del papel primordialmente rítmico que juega en los conjuntos camerísticos, permitiéndole ampliar así su percepción y control de los valores rítmicos-interpretativos.

Ejemplo 1. Compases 59-64, *Contrabajísimo, Tango* (Astor Piazzolla)



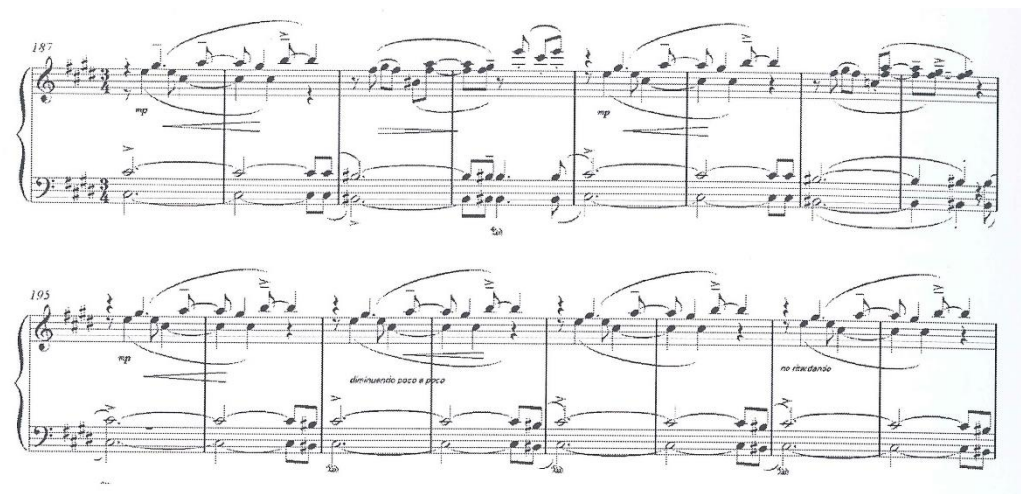
Fuente: Piazzolla, A. *Contrabajísimo*, para piano, violin, bandoneon, electric guitar, double bass. Editor Tonos Musikverlags GmbH (notación musical)

Ejemplo 2. Compases 63 a 72, *El Amor brujo: Danza Ritual del Fuego* (Manuel de Falla)



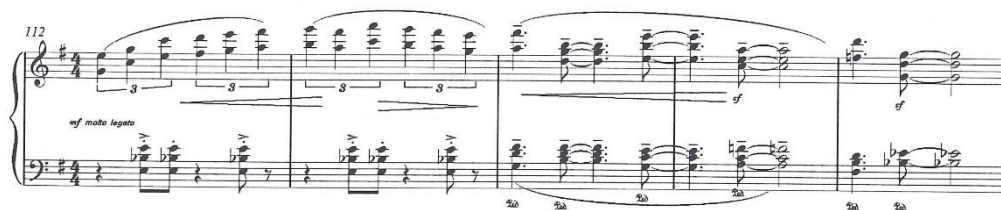
Fuente: De Falla: *Ritual Fire Dance* From *El Amor Brujo* - For Violin And Piano. Chester Music

Ejemplo 3. Compases 187 a 202, *Suite Andina* (Carlos Pacheco)



Fuente: Original del propio compositor

Ejemplo 4. Compases 112 a 116, Tangos, Luna de Triana (Carlos Pacheco)



Fuente: Original del propio compositor

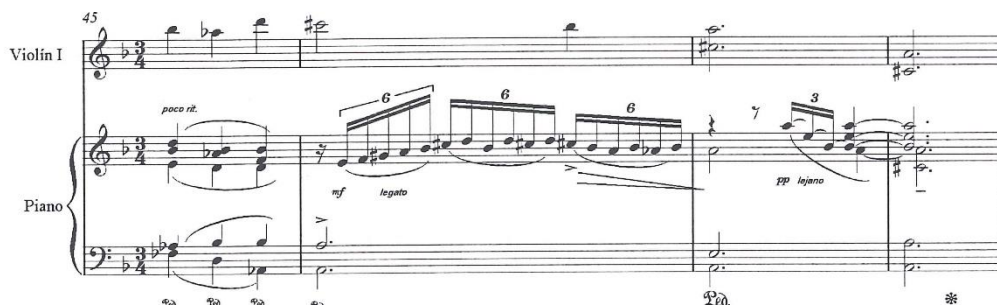
Por otro lado, las composiciones de inspiración flamenca nos van a facilitar una vía que permitirá un acercamiento a algunos aspectos del lenguaje de la música flamenca. Es necesario puntualizar que no se trata de ofrecer pautas de aprendizaje del flamenco, puesto que no se pretenden proporcionar una guía de estructuras armónicas y formales que caracterizan los palos o ritmos para su posterior aplicación e improvisación. Por el contrario, dichas fórmulas se integran en una escritura completa en sí misma, presentada en grafía musical tradicional que requiere, como en cualquier otro tipo de música, su adecuación en cuanto a dinámicas, acentuación, articulación y en definitiva cualquier convención expresiva o técnica que nos acerque al estilo interpretativo que le son propios. Esta propuesta de aprendizaje, si bien reduce algunos aspectos creativos y de espontaneidad característicos de este tipo de música, va a permitir que intérpretes de formación académica clásica, así como a los estudiantes que tenga el mínimo de técnica instrumental necesaria abordar el estudio de las obras presentadas, puedan acceder a su estudio y análisis, favoreciendo un potencial interés por profundizar en el idioma flamenco.

Ejemplo 5. Compases 1 al 7, ritmo de Serrana, Pinares (C. Pacheco)



En el siguiente ejemplo se puede observar la escritura en notación clásica de distintos giros cadenciales y ornamentales basados en la conocida como escala andaluza identificada como uno de los rasgos más exóticos y definidos de la música de raíces flamencas.

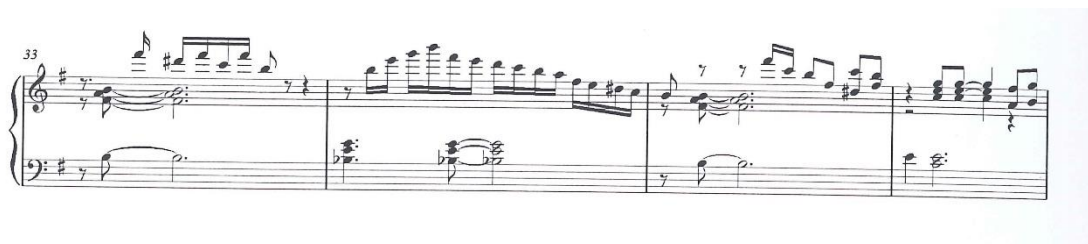
Ejemplo 6. Compases 45 a 48, Tema de la Ausencia (Carlos Pacheco)



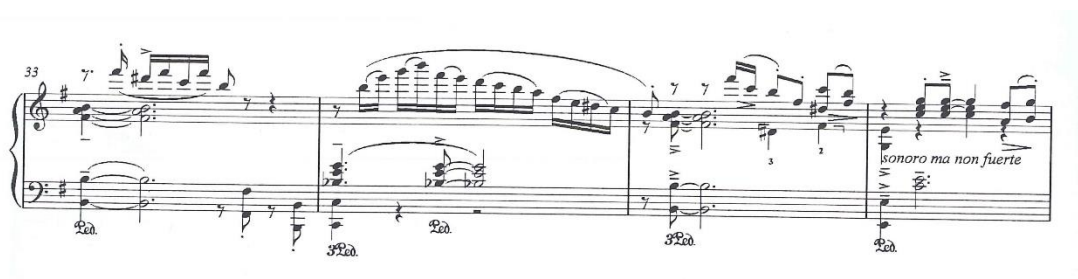
Ahora bien sin duda en el proceso de asimilación e interpretación de las distintas piezas musicales se hace imprescindible la necesidad de desarrollo de la imaginación y creatividad por parte del intérprete, dado que aunque se

trata de una escritura completa en sí misma, bien por la no identificación del compositor con el pianista en el caso de las composiciones de inspiración flamencas, bien por el carácter improvisatorio que la música de Astor Piazzolla propone, o bien por el arreglo que conlleva la adaptación a un grupo instrumental específico que no coincide para el que originalmente fueron compuestas, va a resultar imprescindible por parte del pianista intérprete, desarrollar una labor de reelaboración de la escritura pianística que complete, enriquezca y desarrolle las potencialidades sonoras específicas de su instrumento. En el ejemplo 7.1 y 7.2 podemos comparar la escritura original del compositor con una posible realización en la que gracias al doblamiento a la octava de bajos y la introducción de algunos acordes se logra potenciar la sonoridad del piano.

Ejemplo 7.1. Compases 33 a 36 de Tangos, Luna de Triana (Carlos Pacheco), escritura original



Ejemplo 7.2. Compases 33 al 36 de Tangos, Luna de Triana (Carlos Pacheco), revisados



Similar propuesta encontramos en el siguiente ejemplo que nos presentan un fragmento en su forma original junto a una posible realización en la que, junto a la revisión de indicaciones de expresividad, se ha pretendido enriquecer el pasaje desde el punto de vista melódico, duplicándose a la octava y a la sexta algunas notas de la melodía, y añadiendo breves figuraciones y pequeños giros ornamentales.

Ejemplo 8.1. Compases 126, Serrana, Pinares (Carlos Pacheco), escritura original

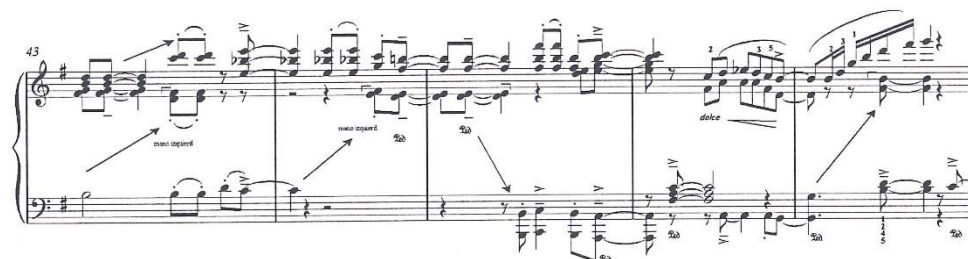


Ejemplo 8.2. Compases 126, Serrana, Pinares (Carlos Pacheco), revisados



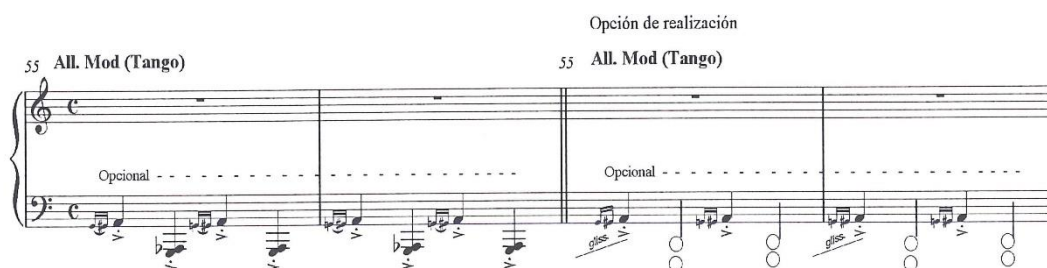
Por último, el estudio del repertorio propuesto para su interpretación, es el vehículo idóneo para poner en práctica algunos de los recursos técnicos –interpretativos del piano del siglo XX, tales como aquellas figuraciones pianísticas caracterizadas por rápidos desplazamientos fruto de la juxtaposición de diferentes texturas y ritmos tal y como se muestra en el ejemplo 9.

Ejemplo 9. Compases 43 a 47, *Tangos, Luna de Triana* (Carlos Pacheco)



En los siguiente ejemplos perteneciente a la obra de Piazzola, *Contrabajísimo* observamos el uso de glissandos y cluster.

Ejemplo 10. Compases 55- 56, *Contrabajísimo* (Astor Piazzolla)



Ejemplo 11, Compases 250- 252, Contrabajísimo (Astor Piazzolla)



Y para finalizar en el siguiente ejemplo podemos observar un caso práctico que permite aplicar las posibilidades sonoras que ofrece el llamado “pedal tonal” o “sostenuto”. Este mecanismo es una de las últimas novedades que van a presentarse en relación al perfeccionamiento de la maquinaria del piano. Creado por Montal en 1862 y patentado en 1873 por la casa Steinway, fue aplicado de forma exclusiva en los pianos de dicha marca hasta principios del XX. Esta exclusividad puede ser la causa por lo que su uso haya tardado en generalizarse, y aunque en la actualidad la mayor parte de los pianos de concierto independientemente de la marca cuenta con este artilugio, su indicación por parte de los compositores es limitado. Este dispositivo permite mantener las vibraciones de distintos sonidos o grupos de sonidos, al dejar levantados los apagadores de la tecla o teclas previamente pulsadas en vez de alzarlos todos tal y como ocurre con el uso del pedal de resonancia, lo que permitirá mantener la resonancia de los distintos sonidos o grupos de sonidos seleccionados al pulsarlos previamente, dejando volver las teclas a su estado de reposo y dejando opcional el uso del pedal de resonancia para el resto de los sonidos

Ejemplo 12. Compases 1y 40 de Tangos, Luna de Triana (Carlos Pacheco)



Con este último ejemplo concluimos el acercamiento a un tipo de repertorio que no es habitual en el repertorio de los pianistas de formación académica clásica. Gracias al breve pero conciso recorrido por los distintos elementos y recursos técnicos e interpretativos que nos ofrece la música para piano del siglo XX, se espera que contribuya a ampliar nuestros conocimientos entorno a un rico y variado repertorio que fundamentado en lenguaje musical considerados ajenos a la tradición clásica como el flamenco, la etnomúsica iberoamericana o la tradición clásica andaluza y en definitiva complementa la formación del pianista con la experimentación en otros ámbitos estilísticos de la música.

Bibliografía

- Chiantore, L. (2001). *Historia de la Técnica Pianística. Un estudio de los Grandes Compositores y el Arte de la Interpretación en busca de la Ur –Technik*. Alianza. Madrid
- Coll, R. (1996). Conceptos de la técnica y la mecánica. *Quodlibet, Revista de Especialización Musical*, núm. 4. Universidad de Alcalá de Henares, 90-102
- Contreras, A. (2002). *El "guitagrama": un lenguaje para la composición musical dinámica*. Departamento de Estética e Historia de la Filosofía. Universidad de Sevilla
- Craft, R. (2003). *Conversaciones con Igor Stravinsky*, Alianza Música, Madrid, 2003
- Erlich, C. (1990). *The Piano: History*. Oxford: Clarendon Press
- Estapé, V., Howat, R. Pinamonti y P., Samson, J. (1999). *Falla-Chopin, La música más pura*. Granada: Archivo Manuel de Falla
- Fernández, L. (2004). *Teoría del Flamenco*. Madrid: RGB Arte Visual
- García-Brunelli, O. (2003). *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*. Gourmet Musical Ediciones
- Kaemper, G. (1963). *L'évolution de la technique pianistique*. París: Alphonse Leduc
- Lendvai, E. (2003). *Béla Bartók. Un análisis de su música*. Cornelló de Llobregat: Idea Books
- Levailant, D. (1990). *El piano*. Barcelona: Labor
- Lorente, M. y González, JA (2004). Transculturaciones flamencas. Varia inflexible. *Revista Transcultural de Música*, núm. 8
- Matarrita, M. (2005). La 'Fantasía Bética' de Manuel de Falla. Nacionalismo musical español y universalismo en el siglo XX. *Revista. Artes y Letras*, vol. XXIX (1 y 2). Univ. Costa Rica, 341-347
- Pico, MA (2000). Presencia de la música tradicional en la producción vanguardista. *Revista de Folklore*, nº 234, 83-192
- Rattalino, P. (1992). *Le grandi scuole pianistiche*. Milano: Ricordi
- Rowland, D. (1998). *The Cambridge Companion to the Piano*. Cambridge: University Press
- Salazar, A. (1950). *La música: como proceso histórico de su invención*. México: Fondo de cultura económica
- Tirro, F. (1993). *Jazz: A History*. Norton and Company, Inc.